

### 3. LA CONTESTACIÓN AL DESARROLLO MODERNO EN EUROPA: EL PENSAMIENTO Y LA OBRA DE ALDO ROSSI

**3.1. LA TEORÍA ROSSIANA: *L'ARCHITETTURA DELLA CITTÀ*.**—El arquitecto y teórico italiano Aldo Rossi (Milán, 1931; titulado en 1959), alumno de Giuseppe Samonà y de Ernesto N. Rogers, publicó en 1966 el libro *L'architettura della città*, texto fundamental para la literatura arquitectónica de la segunda mitad del siglo, y que fue editado en el mismo año que el *Complexity...* de Robert Venturi. Esta coincidencia, aunque tomó al principio el aspecto de una oposición casi frontal de actitudes, se irá desvelando con el tiempo como una superposición multiplicadora: Venturi y Rossi, con sus libros y con sus obras, contribuyeron más que nadie a transformar el modo de pensar y de hacer de la arquitectura contemporánea a partir de los años setenta.

Las diferencias, e incluso las contradicciones, de su modo de hacer y de pensar son evidentes. No obstante, quedaron enlazados ambos por la herencia de Louis I. Kahn, que, en último extremo, significaba la defensa de la arquitectura como un valor ejercido desde la consideración de sus aspectos formales como únicos capaces de darle un contenido real. Una nueva confianza en la arquitectura apareció así como consecuencia de dos discursos distintos y complementarios, los de Venturi y de Rossi, a quienes la disciplina debe su «restauración» reciente, formando así la base de principio en la que, de modo muy diverso, sustentarán su ejercicio las arquitecturas que van de los años setenta hasta el final del siglo xx.

Aldo Rossi enfrentó directamente en su libro —traducido al castellano en 1971— las convenciones más divulgadas de la modernidad acerca de la *naturaleza* de los hechos urbanos y de la arquitectura, planos que él veía especialmente ligados, oponiéndose a la interpretación de la ciudad derivada de la ideología de los CIAM, y evolucionada hacia el planeamiento basado en la zonificación «funcional» de actividades. Ante todo ello dijo, con inesperada y lúcida sencillez, que *la ciudad es una cuestión de arquitectura*.

Siguiendo, de un lado, la tradición de los grandes geógrafos urbanos y, más concretamente y de otro, el magisterio del arquitecto y urbanista Saverio Muratori, para Rossi la ciudad es un problema físico, en la que la geografía del lugar y los acontecimientos ligados a su fundación y a su historia han ido acumulando los *elementos primarios* que la conforman, los *monumentos* y los accidentes geográficos y topográficos, entendidos como elementos permanentes de su única e individual estructura. La ciudad, *cosa humana por excelencia*, está así ligada tanto a la permanencia de estos monumentos y elementos primarios que la configuran como a un inexorable proceso de cambio, también permanente, que caracteriza su vida en el tiempo.



Rossi adoptó también, consecuentemente, el concepto de «locus», noción geográfica importante, pero de cierta ambigüedad, que trata de definir la personalidad propia de cada ciudad en su modo tradicional de desarrollarse físicamente y de plantear su arquitectura. Con dicho concepto, y a pesar de su vaguedad, se rendía un fuerte reconocimiento a la individualidad de cada lugar, a la condición discontinua de la tierra, con todos sus puntos diferentes e individuales.

La relación fundamental entre la arquitectura y el lugar quedó así fuertemente destacada, pasando a ser un ingrediente muy importante de la revisión que se explica, y en la que queda patente cómo se estaba dando un paso muy decisivo sobre la base de partida que Rossi tomaba: superar el concepto de «ambiente» de la generación de sus maestros —Rogers, Samonà— para incidir en un conocimiento, que se entiende como más profundo y real, sobre la naturaleza de la arquitectura y de la ciudad entendidas como instituciones humanas.

Surge así, en Rossi, el concepto de una *estructura urbana* propia de cada ciudad individual y compuesta de la yuxtaposición de *partes*. La ligadura entre arquitectura y ciudad, evidente para los «monumentos» como elementos primarios de la misma, se revela, para la masa residencial que compone mayoritariamente cualquier población, a través de la relación dialéctica que se establece entre *morfolología urbana* y *tipología residencial*, relación fundamental que, para Rossi —y para Muratori— configura la ciudad como un hecho físico final y concreto.

El *tipo* es para Rossi *principio primero* de la arquitectura y la ciudad, pues, la arquitectura se basa y confunde, según él, con la estructura más general de su propia forma entendida como modo de asentarse, como modo de «habitar la tierra» —utilizando la expresión heideggeriana recordada por Moneo— que podemos llamar tipo. Este pensamiento de raíz estructuralista, *la arquitectura como tipo*, influiría durante mucho tiempo en el pensamiento europeo más empeñado, más concretamente en el italiano y en el español, que en los años setenta fueron los países en que se desarrolló verdaderamente esta importante revisión, extendiéndose también de modo más general. Su influencia en las escuelas y, así, en las nuevas generaciones de profesionales, fue muy grande.

En cuanto a la arquitectura concreta, Rossi fue todavía más explícito, además de contar con su propia práctica que, enormemente metafórica y conceptual más que pragmática, ofreció un valor de ejemplo las más de las veces muy elocuente. La arquitectura es para Rossi, desde luego, un problema de forma; pero la elaboración de esta forma no es tanto un asunto de creación, como de conocimiento: de indagación en torno a la naturaleza de la disciplina. Se trata, pues, de una forma que tiene siempre un determinado sentido como operación arquitectónica, y que es así conducible por medio de la razón, por medio del pensamiento. La arquitectura constituye para Rossi una disciplina de la forma material que posee sus principios, sus cometidos internos y específicos, y sus recursos propios, no reconociendo objetivos ajenos a ella —ideológicos, morales...— sino sólo a sus fines puramente definidos y limitados. La operación de conocimiento que así emprendía fue definida por él mismo como un proceso de «refundación de la disciplina arquitectónica», acometida a partir de la dilución de la misma que la crisis de la modernidad había originado.

La arquitectura constituye así, para Rossi, un campo de conocimiento interno, específico, acerca de la lógica de las formas arquitectónicas en cuanto tales, punto en el que encontraba una importante conexión con el pensamiento de Louis I. Kahn.

Pero en este campo, destruido el espejismo del progreso permanente de las formas, tiene una cabida especial la arquitectura histórica, no entendida como un posible «revival», sino como definición precisa de su propio contenido, constituyéndose en un «depósito» fundamental de la disciplina, y que puede ofrecer así una guía concreta y directa para el proyecto contemporáneo.

La historia, erradicada por la modernidad y tratada con una ambigüedad extrema por algunas de las revisiones anteriores, surge ahora con la trascendente fuerza que adquiriría también en Kahn y, con otros puntos de vista, en Venturi. La estimación rossiana de la historia de la arquitectura contribuyó

todavía más a provocar la necesidad de un conocimiento operativo de la tradición, en general, y de la tradición moderna, en particular, restañando con eficacia la continuidad de la disciplina. La rica historia reciente de la arquitectura española en los años setenta, ochenta y noventa sólo puede entenderse como fruto de dicha continuidad.

**3. 2. LA OBRA DE ALDO ROSSI.**—3. 2. 1. *La arquitectura entendida como la razón formal.*—En su propia práctica, Rossi optó por una arquitectura radical, capaz de ofrecer la claridad de los principios primeros que estaba interesado en transmitir, y en un intento de carácter bastante universalizable, aun a pesar de sus fuertes componentes personales. Una arquitectura de la simplicidad, del esquematismo, de la repetición, de la ligadura literal y desnuda al «tipo»; de la composición intensa, frecuentemente simétrica y muchas veces rígida.

Apoyada en un cierto matiz surrealista y «metafísico», próxima al «minimal» y cercana algunas veces a lo «naïf», también la arquitectura de Rossi, como la de Venturi, siguió siendo fiel a la tradición que se reconocía como la más genuina de la modernidad: el racionalismo; o, si se prefiere, a la sublimación de éste. Su seguimiento fue tan razonado como explícito.

Pues Rossi, como Venturi, se opuso a la modernidad tanto como quiso corregirla y restaurarla; continuarla, en realidad, como ya se ha dicho. Su pensamiento y su obra se tiñeron así de la ambigüedad que significaba rechazar la tradición moderna y, al tiempo, querer continuarla rectificando su camino. Rossi fue bien tajante en torno al concepto de funcionalismo, que rechazó como modo de pensar erróneo, y se opuso al compromiso social e ideológico, tradicional en las intenciones de la arquitectura moderna, al considerarlo un objetivo imposible, del todo independiente de los fines y posibilidades de la disciplina, cuya única función social sólo podía ser para él la de cumplir con acierto sus limitados cometidos específicos.

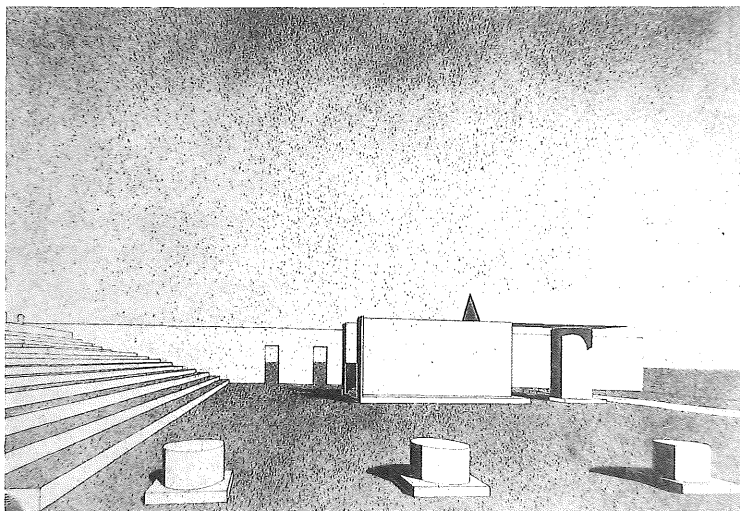
De los edificios del pasado reivindicó su racionalidad, su capacidad de uso universal. «*Máxima precisión arquitectónica* —llegó a decir— *significa máxima indiferencia funcional.*» Esto es, que la lógica formal de la arquitectura logra la máxima disponibilidad para alojar cualquiera que sea la función, como demuestran los grandes edificios históricos, que cambiaron de uso a lo largo del tiempo sirviendo a todos ellos con igual fortuna.

Mantuvo así un concepto antropológico de la arquitectura, a la luz del cual el uso del espacio por parte del hombre es siempre similar, indiferente tanto a la época como a la actividad —no a otras cosas—, al reducir la preocupación funcionalista a una inútil obsesión. Tal discurso, aunque pueda tenerse por demasiado radical, fue bastante oportuno al enunciarse frente a las tendencias tanto tiempo en boga del funcionalismo exacerbado —como, por ejemplo, la de la famosa intención de codificación operacional de funciones de Christopher Alexander— y a través de las que la disciplina arquitectónica había quedado devaluada al máximo, perdiendo su propio contenido. Valoró éste, digámoslo una vez más, en una posición paralela y complementaria a la de Venturi.

La especial poética de la arquitectura de Rossi constituye, de un lado, una expresión personal; de otro, una serie de metáforas que explican su pensamiento. Sus formas son esenciales, nítidas y simples, y en ellas el silencio y el vacío se hacen presentes como expresión del lugar. Sus dibujos, de un aire entre *ilustrado* y *metafísico*, muestran espacios y objetos mediante fuertes sombras y nítidos contornos. Sombras permanentes, como si procedieran de un sol siempre quieto, expresan la esencia física de las cosas y sus invariables relaciones formales, tal y como a través del tiempo permanecen.

Rossi aparece así como un proyectista corbuseriano, al menos al entender la arquitectura como «el juego sabio y magnífico de los volúmenes bajo la luz». No en vano gran parte de su obra se realizó en hormigón, material corbuseriano por excelencia, y material también eminentemente abstracto, capaz de poner en valor las formas en cuanto tales, en su sentido más puro. Como ya ocurría con la arquitectura griega y, en general, con la que más propiamente podemos considerar como clásica, dio valor



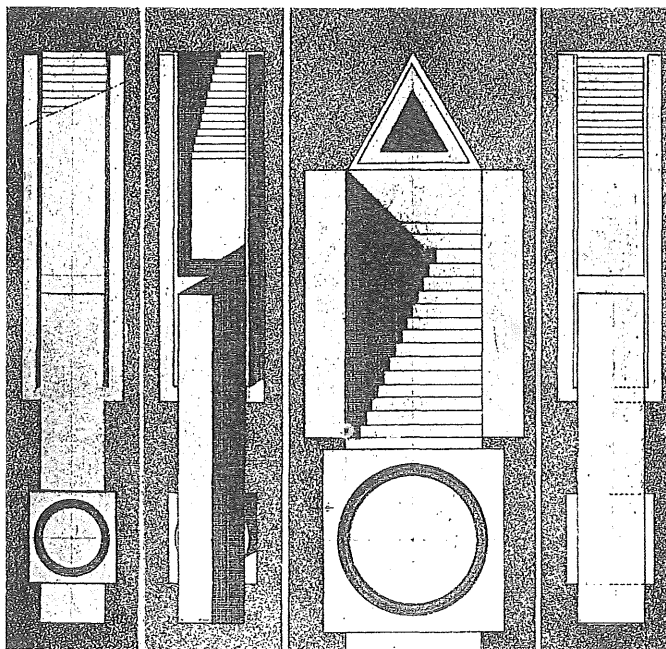


*Plaza de Segrate* (Milán, 1965),  
de A. Rossi

a la forma por encima de la materia. Corbuseriano podemos considerarlo también en su preferencia por los volúmenes elementales.

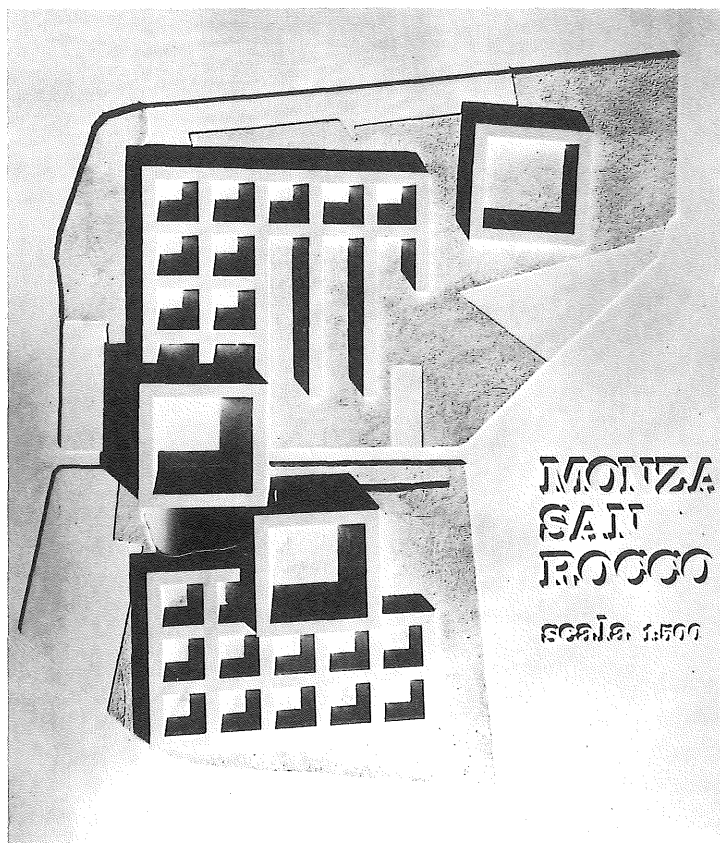
La plaza de Segrate (Milán, 1965) expresa elocuentemente esta especial poética de la arquitectura de Rossi. Se trata de un espacio casi vacío, dotado de algunas gradas, flanqueado por un seco y continuo muro, con huellas de columnas en el suelo, y cruzado por una línea de agua que surge de una fuente compuesta por netos y yuxtapuestos volúmenes. El espacio se presenta así con la soledad y la emoción de una ruina. Un paralelepípedo, un prisma triangular y un cilindro configuran la citada fuente que caracteriza esta plaza, y en la que Rossi parece proyectar una de las *piazze d'Italia* que De Chirico no hubiera pintado.

Obra de carácter menor, ilustra sin embargo con especial expresividad la visión rossiana de la arquitectura, ahora en un modo mucho más personal que su teoría, pero sirviendo al tiempo para iluminar



*Plaza de Segrate*, Milán. Planos de la fuente,  
de A. Rossi

*Concurso para San Rocco en Monza*  
(Milán, 1966), de A. Rossi y G. Grassi



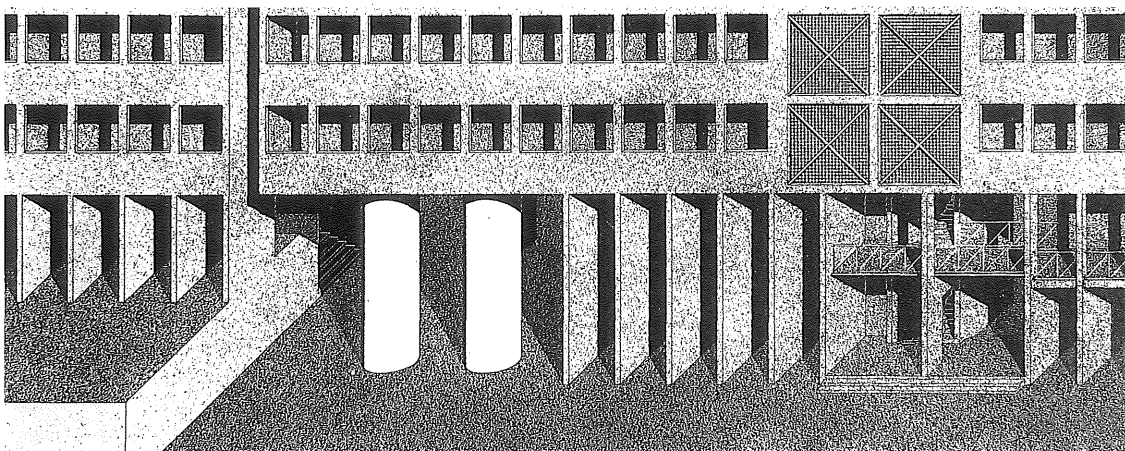
igualmente la comprensión de ésta. Una densa y voluntaria combinación de simplicidad griega, de exaltación racionalista neoilustrada, de sentimiento plástico metafísico y de adhesión corbuseriana define su poética personal en este pequeño, afortunado y significativo proyecto, que fue universalmente conocido cuando la personalidad de Rossi se hizo famosa.

Dos proyectos residenciales, el del *concurso para San Rocco en Monza* (Milán, 1966, con Giorgio Grassi) y el *bloque para el barrio Gallarate 2* (Milán, 1969-1973), este último realizado, muestran la arquitectura rossiana a través de consideraciones distintas de las anteriores.

El *concurso para San Rocco* es un ejemplo de la aplicación del concepto de tipo y, consecuentemente, de la citada indiferencia funcional que afecta a las estructuras arquitectónicas cualificadas. Se trata de un sistema básicamente compuesto por la repetición de unidades residenciales en torno a grandes patios cuadrados, con las viviendas abriéndose a dos de éstos y las circulaciones verticales situadas en los encuentros.

La estructura arquitectónica así lograda tiene la fuerza de las grandes fábricas históricas que desarrollaron el tipo claustral latino, tanto conventuales como residenciales, urbanas o rurales, si bien en ella se acumulan también otras referencias, como las *Höfe vienesas* y las *Siedlung* alemanas, uniendo así historia y modernidad. El proyecto, de evidente atractivo, no tuvo la oportunidad de desarrollarse en la práctica.

El *bloque del Gallarate 2*, aunque de tamaño bastante considerable, no alcanza en su estructura la importancia del anterior, pero, al contrario que éste, fue construido. Se trata de un inmenso bloque lineal, de 182 metros de largo por 12 metros de fondo, que dispone dos sectores discontinuos de viviendas, servidas por corredor de circulación común, cuyas dos o tres alturas descansan sobre un soportal completo, que unifica las columnas de circulación vertical y que caracteriza el edificio.



*Dibujo de la fachada del bloque de viviendas del barrio Gallarate 2 (Milán, 1969-1973), de A. Rossi*

Esta sencilla disposición, que parece gozar en su naturaleza simple de un gesto racional radicalizado y extremo, alcanzó una importancia sobre todo figurativa, dando entonces la medida de una estética rossiana que tuvo muy fuerte impacto y un considerable influjo.

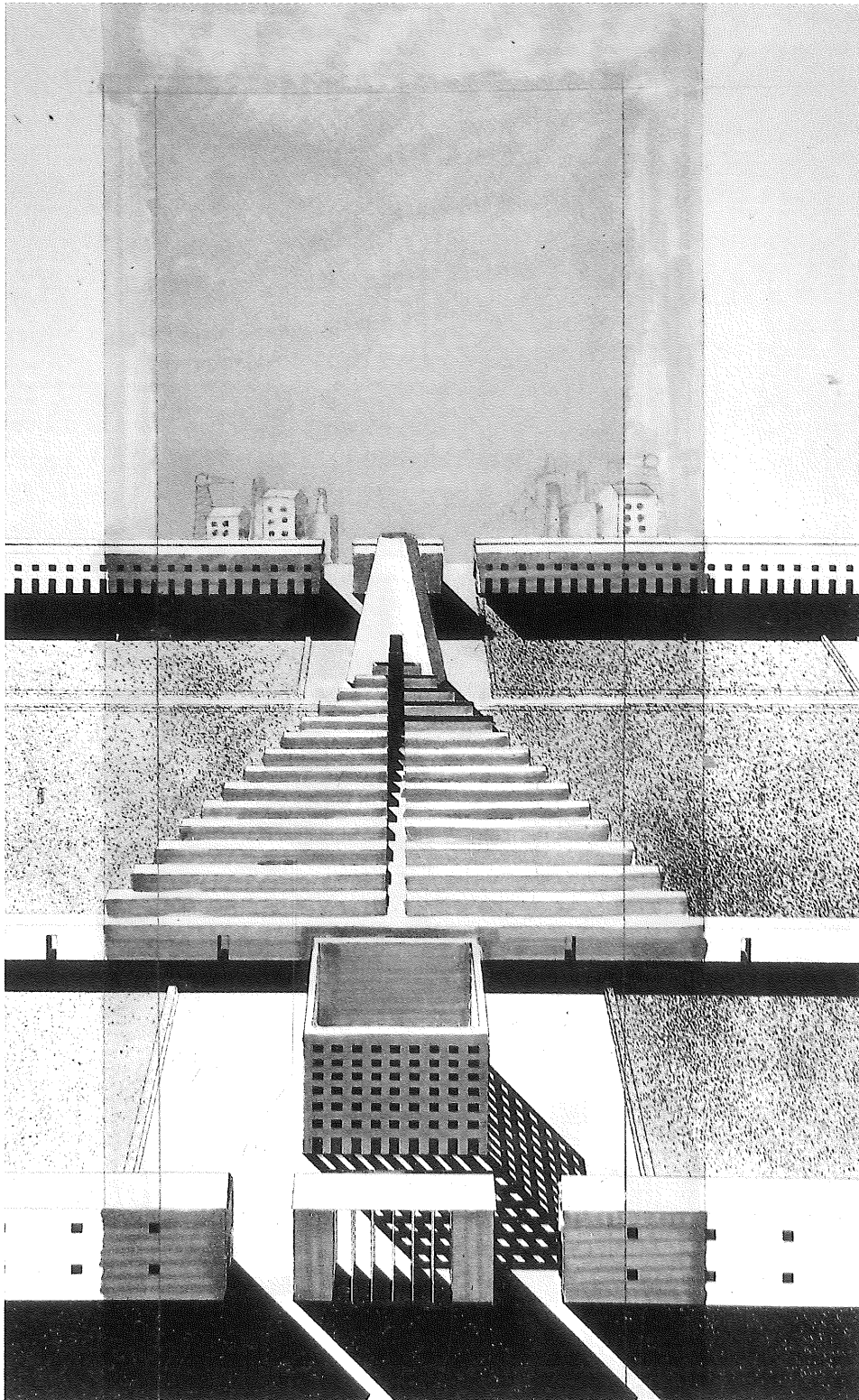
Simple, igual a sí mismo, indiferente en su continua línea de cornisa a los cambios del suelo, el gran bloque repite hasta la obsesión los sencillos temas compositivos de su fachada. Ventanas cuadradas a ritmos iguales, fuertemente sombreadas, exhiben una rigurosa monotonía que es elevada hacia una alta condición estética, y tan sólo un leve corte en el bloque, más conceptual que necesario, provoca una interrupción en la simple repetición de las pilastras para permitir la aparición de dos grandes columnas cilíndricas, contrapunto y articulación de tan obsesivo y cadencioso ritmo.

El resultado es algo surrealista y de notable atractivo. De nuevo la arquitectura se exhibe como volúmenes expuestos a la luz, que las fuertes sombras revelan; como juego de formas primarias, esenciales, en las que la materia no importa. De nuevo, también, el tipo consigue la indiferencia funcional al estar dictado por principios arquitectónicos más firmes que la consideración funcional de las actividades. Y de nuevo también un esencialismo casi griego, ancestral, *de chiriquiano*; patente esta vez, sobre todo, en el logrado interior del gran soportal.

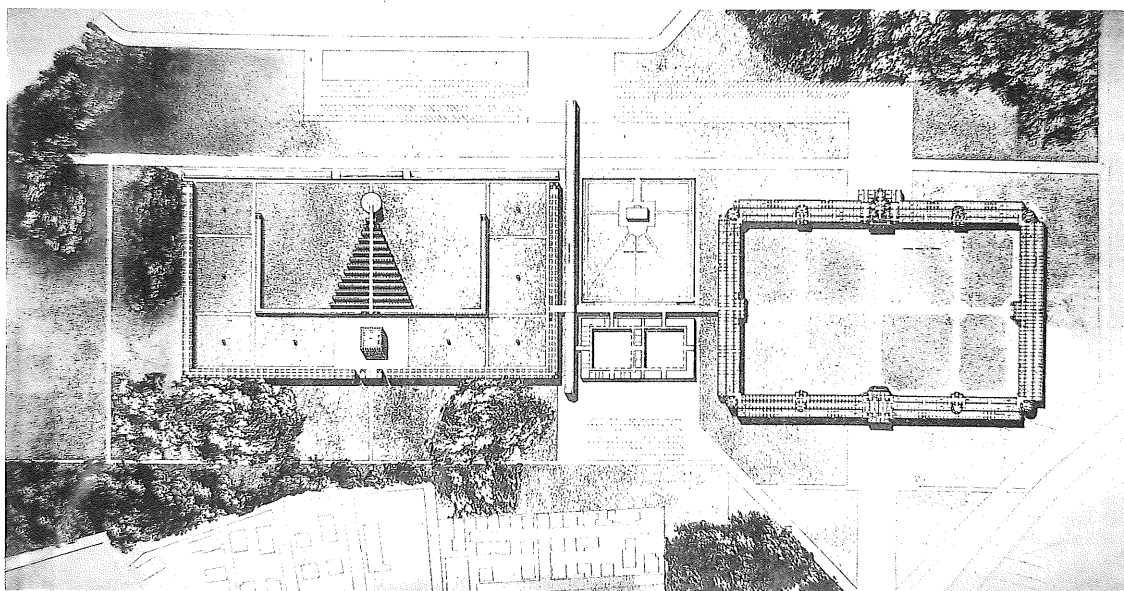
Pero, llegados aquí, resulta más clara la referencia que se había hecho a Louis I. Kahn. La arquitectura de Kahn había preparado el camino de la ideología arquitectónica rossiana —y de la del grupo en torno a Rossi que se conoció con el nombre de la *Tendenza*—, ofreciendo también en gran parte el cuerpo, la materia arquitectónica, en que plasmar su teoría. Aunque con un idealismo más conceptual y afectada igualmente por un realismo de tradición racionalista, la arquitectura rossiana bebió en las fuentes del gran maestro americano. Ello es evidente, como ya hemos indicado, en la consideración autónoma de la forma y de la composición, en la valoración iluminista de las figuras y de los volúmenes simples o esenciales, en la preeminencia de la forma sobre la materia, en el vacío, el silencio, y la soledad surrealista del objeto; en la estimación de un moderno sentido de lo académico y de lo clásico. Sin Kahn no se explica Venturi; pero, aún más, sin la fuerza del último maestro moderno no se explica Rossi.

3. 2. 2. *La razón al servicio del sentimiento: la ampliación del cementerio de Módena. Otras obras de esta primera época.*—La obra maestra de Rossi fue la *ampliación del cementerio de Módena*, ganada en un concurso en 1971 y no finalizada su construcción hasta 1984. Su triunfo en el concurso le valió tanto para la realización del proyecto como para que su figura fuese conocida internacionalmente.

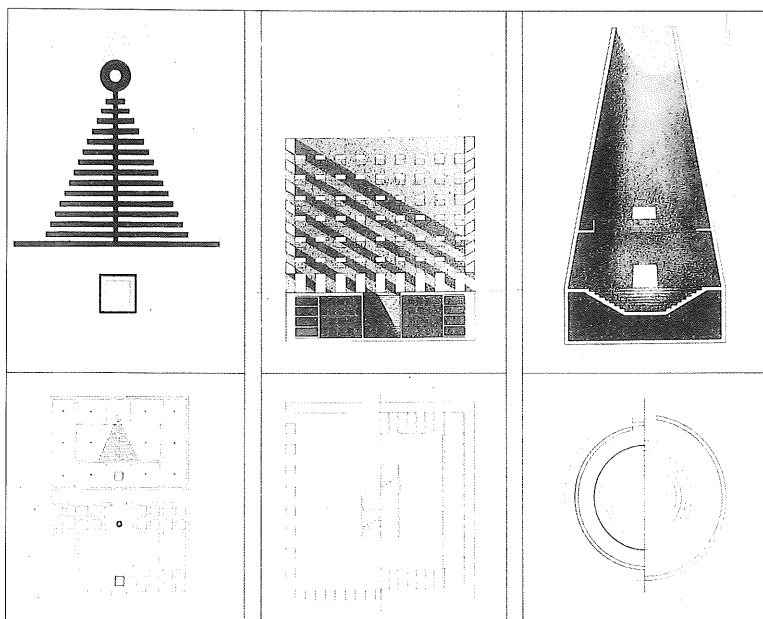




*Cementerio de Módena* (1971-1984, con G. Braghieri), de A. Rossi



Cementerio de Módena, de A. Rossi



Cementerio de Módena, detalles, de A. Rossi

En lo planimétrico, la ampliación del *cementerio de Módena* repitió, al otro lado de un elemento menor, el gran rectángulo neoclásico del cementerio original, formando con él una firme dualidad estructural. Pero en el nuevo, más simple que el antiguo, las grandes tapias se han convertido en edificios: en sistemas de nichos con forma de pabellón, y cuya cubierta, puertas y ventanas hablan de su condición de «casa de los muertos» continua, surreal, indiferente a todo cambio.

Este ancho cierre permitiría liberar el campo, que no tiene así tumbas, tan sólo caminos, pero en cuyo eje se ha preparado un denso itinerario procesional. Se inicia éste por unos «propileos» que se sitúan en inmediato contacto con una gran construcción singular, un edificio cúbico, con ventanas y puertas en composición estricta «a marco real», pero sin forjados ni cubiertas: la fachada de un edificio vacío, que constituye la fosa común. Para los desconocidos, para los abandonados, el mayor monu-



mento: la casa arruinada, la casa reducida a su símbolo. Una casa como idea de sí misma y de la propia muerte: una casa sin vida.

Tras ella, un gran muro formado por un sistema de dobles nichos oculta lo que sigue; atravesándolo podrá verse una extraña perspectiva. Los muros paralelos que continúan abriendo un paso central son más cortos a medida que se avanza, pero también más altos, por lo que el efecto de la profundidad de la perspectiva se falsea, se pierde. Al recorrerlo podría tenerse —y esa es sin duda la intención— la sensación de un espacio sin tiempo, sin dimensiones, de un espacio igualmente sin vida.

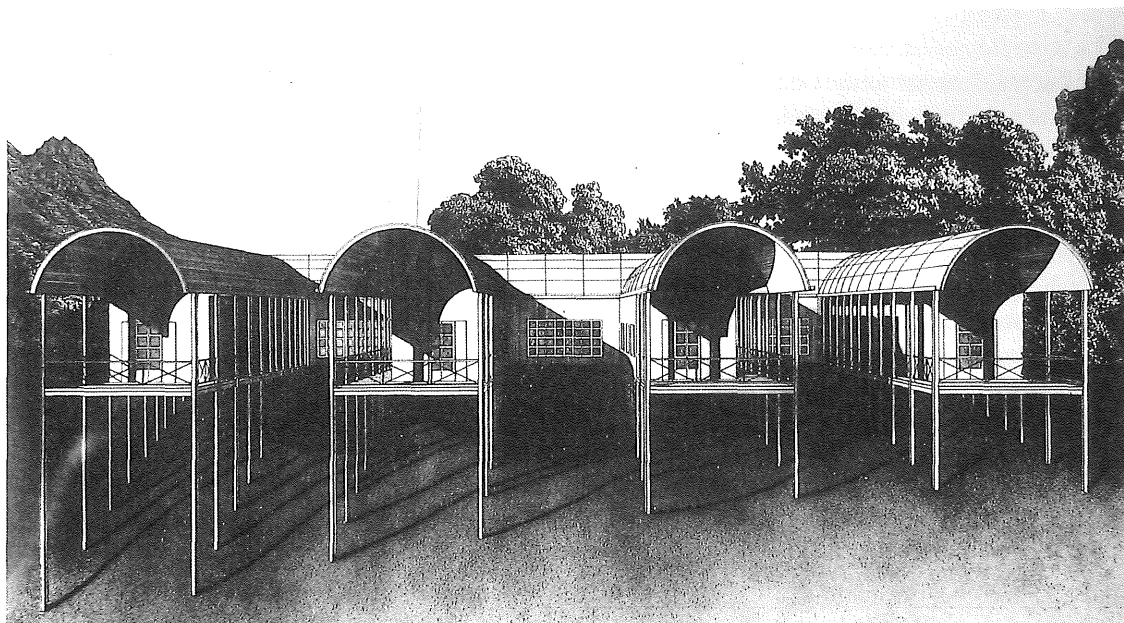
La culminación del itinerario es una gran forma a modo de chimenea, que constituye el oratorio, y que se introduce como poética imagen de la fábrica abandonada. Casa en ruina, espacio sin tiempo, fábrica abandonada: Rossi intenciona y dota de significado a sus formas esenciales, de modo que puedan ser entendidas desde el pensamiento. Pues incluso pretenden ser casi parlantes, como la arquitectura iluminista a la que en gran medida se está aludiendo. La ciudad de los muertos se presenta como tal ante los vivos, trasmitiéndoles mediante las formas la poética y profunda significación del lugar.

Metafísico y atractivo, el proyecto de la ampliación del cementerio de Módena constituyó un momento especial en la arquitectura de Rossi, un complemento elocuente de sus teorías y una eficaz transmisión de su denso y ascético mundo formal.

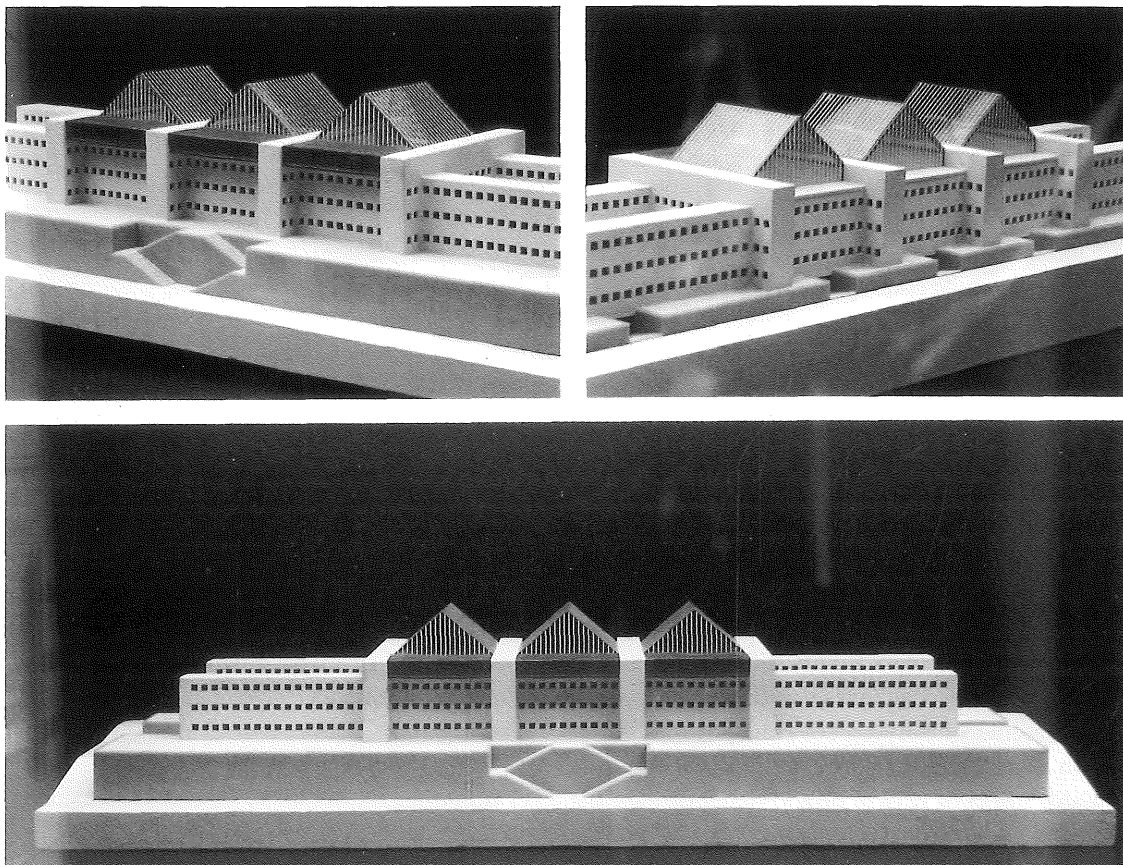
\* \* \*

De esta primera época pueden destacarse aún tres proyectos significativos, que tienen en común el ser ensayos de disposiciones —o de «tipos», quizá sea preferible decir— con ayuda de una lógica formal autónoma y abstracta, sólo relacionada con la forma del terreno. No se construyeron, pero continuaron alimentando el mito rossiano y su capacidad de influjo.

Estos son el de la *casa Bay*, vivienda unifamiliar en el Borgo Ticino (Italia, 1976, con G. Braghieri) y los dos grandes proyectos para concursos del *palacio regional de Trieste* (1974) y de la *casa del Estudiante*, también en Trieste (1974).



*Casa Bay* (Borgo Ticino, Italia, 1976, con G. Braghieri), de A. Rossi



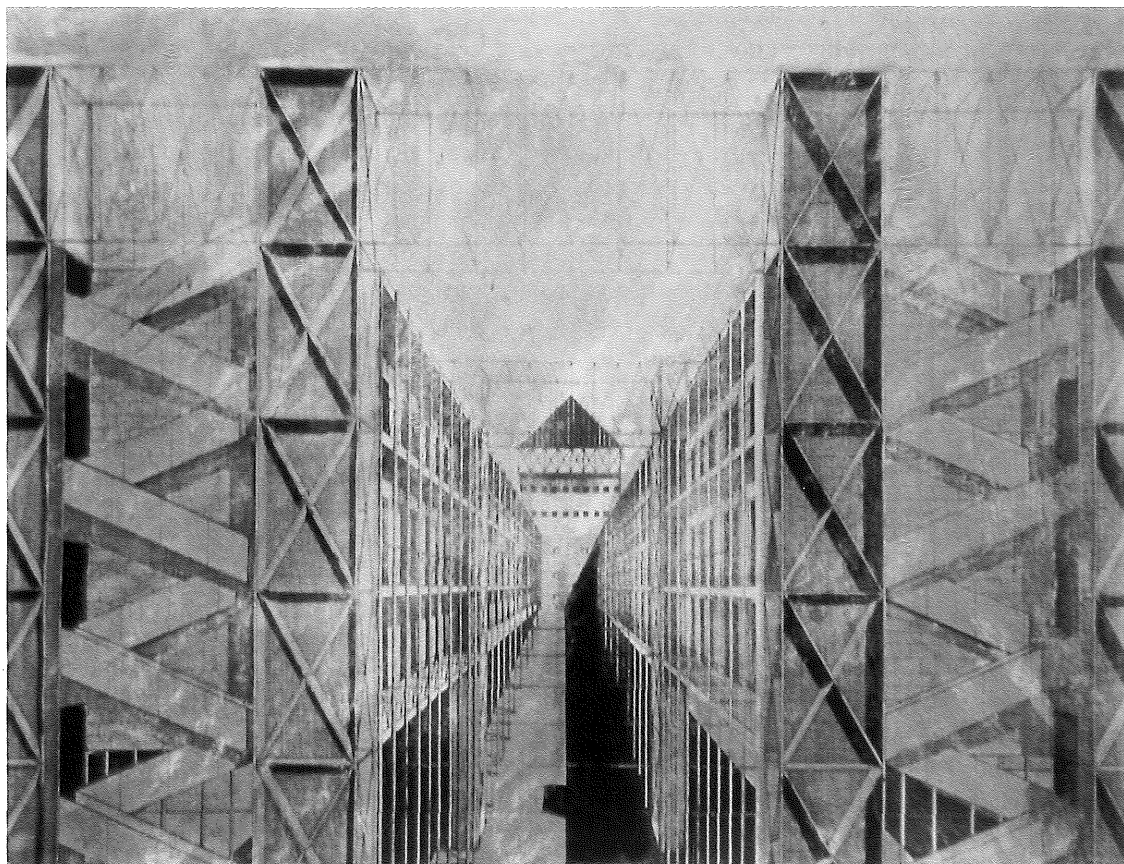
*Concurso para el palacio regional de Trieste (1974), de A. Rossi*

La *casa Bay* es un ejercicio abstracto en torno a la disposición de pabellones en peine sobre una fuerte ladera. Los elementos del peine se han singularizado como tales mediante las cubiertas en bóveda; al principal y transversal de estos elementos, soporte de los usos también primeros, se le dota de un porche y de una entrada, simétricos, mientras a los cuatro brazos se les hace alojar habitaciones y el corredor que las distribuye, acabando en una terraza. Los pabellones paralelos se sostienen en la ladera sobre pilotes y, así, la casa toma su imagen principal de las cuatro terrazas abovedadas sostenidas por los largos pilares.

La abstracción del pensamiento lógico-formal que Rossi aplica ahora no está exenta, sin embargo, de valores reales, y es evidente el atractivo habitacional de los pabellones volados, y rodeados de un bosque, sobre la ladera. Con ellos habla de la condición propia de la arquitectura al poder oponerse a la naturaleza, como si con el solo auxilio de la mente se venciera la forma de la corteza terrestre: la casa alcanza su valor en la disposición absolutamente horizontal, incólume a la forma del terreno, que tanto más interesa cuanto más se separa de ella y más radicaliza así la intención opuesta a toda consideración orgánica. Una exhibición casi surrealista de la idea de tipo.

Los otros dos proyectos antes citados son también ejercicios de disposición, esta vez en torno a los programas complejos, al tiempo que suponen intentos de codificar, según sus ideas, las imágenes que han de adquirir las instituciones.

El proyecto para el *palacio regional en Trieste* se plantea como un edificio extensivo en horizontal, situándose para ello sobre un zócalo cuya importancia queda señalada por la doble y simétrica



*Concurso para la casa del Estudiante en Trieste (1974), de A. Rossi*

escalinata que sirve de acceso central al edificio. Éste se configura básicamente mediante dos grandes y largos pabellones paralelos, unidos por los elementos de circulación vertical, que dan lugar a tres grandes espacios cuadrados que se convierten en tres patios cubiertos. Estos patios articulan la disposición, protagonizando tanto el espacio interior como el volumen externo.

El proyecto para la *casa del Estudiante*, también en Trieste, es semejante en su disposición a la *casa Bay* en cuanto a la estructura en peines sobre una ladera, teniendo en su núcleo principal un único patio cubierto como los del palacio regional, asimismo singularizado por la cubierta.

Ha de hacerse notar que la relación con el lugar no ha sido en la arquitectura de Rossi —si no es en la radicalidad de *casa Bay*— tan importante como se podría haber supuesto a través de la lectura de sus ideas, actuando la obra concreta como una servidumbre que la ciudad o el lugar debían aceptar para quedar cualificados por ella. Esto no era así, sin embargo, en proyectos como el de Segrate o el de Módena.

En estos últimos proyectos se han usado disposiciones racionales puras, fría y sobriamente dispuestas, simétricas y, «clásicas», o «neoacadémicas», lo que aumentó su abstracción. Pero el lenguaje que finalmente las concretó no pudo ser tampoco más sobrio y esquemático, aunque no carezca, en aparente paradoja, de un fuerte grado de expresividad. Las ventanas son cuadradas, los bloques o cuerpos de edificación son sumamente secos, a la manera de Hilberseimer, las barandillas son lineales o de aspas de San Andrés, los soportes, prismas escuetos.

Hay en Rossi un cultivo radical de la condición esquemática de los elementos, lo que equivale a poner en valor los nexos que entre ellos se establecen y los significados que alcanzan. Pero, también,

a declararse en favor de un reduccionismo formal, cultivado por la modernidad, y que parece considerarse como un punto sin posible retorno. En este sentido Rossi era entonces profundamente *loosiano*: para él todo ornamento era un crimen, toda distracción superflua.

Pues su arquitectura trataba, a la postre, de ser un vehículo científico del conocimiento, de indagar y expresar los principios y recursos de la disciplina. La *casa Bay*, el palacio regional y la *casa del Estudiante* parecen efectivamente más volcados en precisar sus tipos o disposiciones, en hablar de las reglas del proyecto, pero son menos atractivos; o lo son, precisamente, en aquellos aspectos en que trascienden sus esquemas mentales, como es la violencia que entre condición abrupta del terreno y absoluta horizontalidad de la contrucción que en la *casa Bay* se establece. Otras obras, en cambio, como la *plaza de Segrate* y como el *cementerio de Módena*, de una calidad muy superior, hablaban de la disciplina, pero, sobre todo, de lo que ésta podía lograr acerca del sentimiento.

Tales son las contradicciones rossianas: teorizar sobre arquitectura como un campo de conocimiento científico, y practicarla como ejemplo de éste, pero sin poder evitar las maneras personales; buscar así el conocimiento, y hallar, sobre todo, la transmisión del sentimiento. Bien es cierto que sintetizar todo ello fue, en realidad, su norte; y, alguna vez al menos, su fortuna.

3. 2. 3. *De lo teórico a lo personal: la arquitectura de Rossi en su segunda etapa.*—Hacia el final de los años setenta, la arquitectura y la teoría rossianas, muy poco tiempo antes atendidas por una significativa y creciente minoría como una «Buena Nueva» de redención de la modernidad, empezaron a diluirse una vez que sus lecciones fueron asimiladas y el pensamiento moderno en gran parte trascendido. Esto es —preciso es reconocerlo—, una vez que su más importante misión de rescate de la arquitectura se había cumplido.

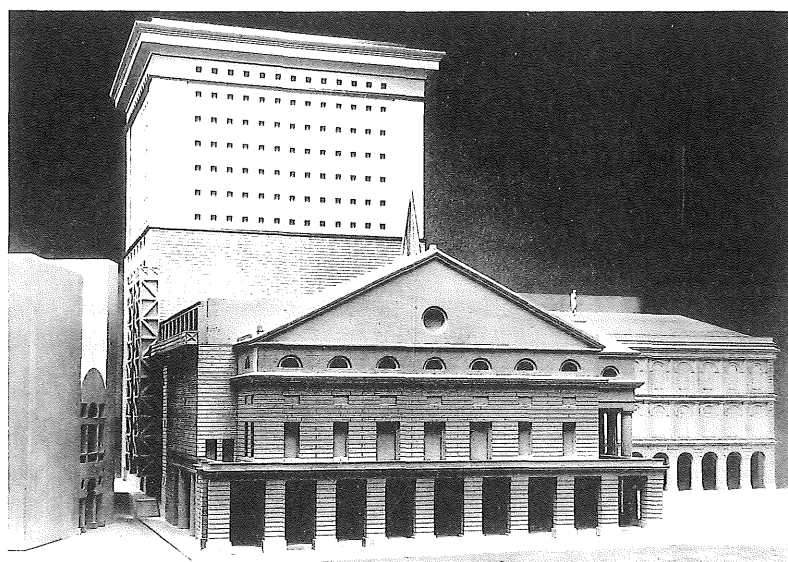
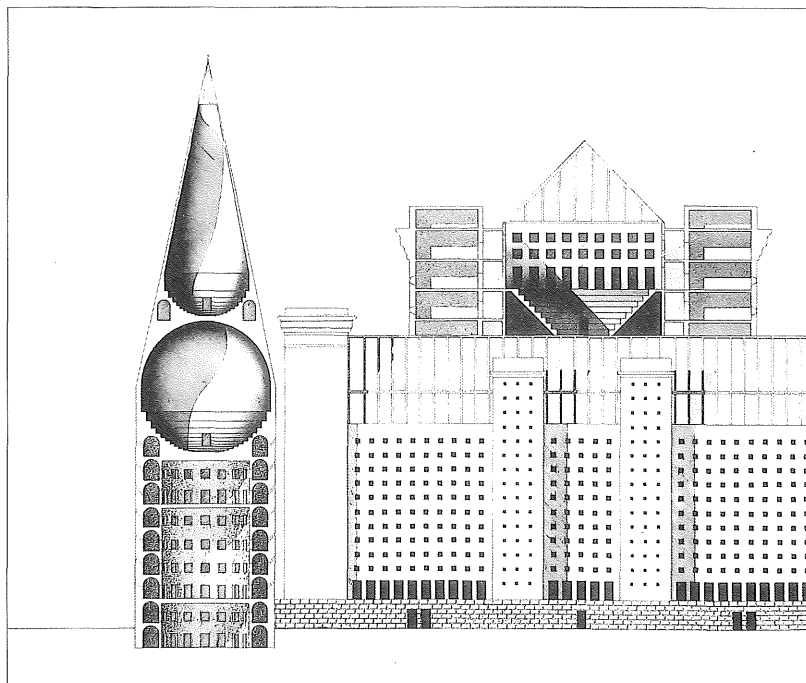
Y así, lo que había sido en Rossi un empeño teórico y general, derivó en una cuestión personal. Sus dibujos, ofrecidos primero como el expresivo grafiado de principios y leyes, más claro aún que la arquitectura realizada, se convirtieron en objetos artísticos de expresión particular. Su esperadísimo segundo libro, *La città analoga* —anunciado ensayo sobre la ciudad como lugar de arquitecturas—, no llegó a aparecer, y a cambio publicó otro libro, *Autobiografía científica*, ya íntimo desde su propio título, aunque éste intentara todavía mantener la intención de la búsqueda de un conocimiento general.

Su producción arquitectónica tomó frecuentemente un tono menor, dedicándose a actividades de diseño más próximo al arte: la realización del *Teatrino de la Memoria*, o la de su versión gigante, el *Teatro del Mundo* (1979), construido en madera y llevado flotante por los canales de Venecia, encargado por la Bienal; o sus diseños de objetos, como el de la cafetera exprés y el juego de café de plata (1980). Los tiempos de la «Tendenza» habían dado sus frutos, y habían pasado. La revisión del Movimiento Moderno había sido hecha, y un exacerbado eclecticismo empezaba a apoderarse de los tiempos «posmodernos».

La arquitectura de Rossi pasó así a independizarse de toda teoría y a constituir un ingrediente más de los diversificados años ochenta, obteniendo al tiempo algunos encargos de más importancia a los que accedía por su prestigio. En gran medida, se convirtió en un profesionalista.

Uno de estos encargos fue el de realizar una importante parte de una manzana de viviendas en Berlín (1981), dentro de la reconstrucción del ensanche de la ciudad occidental conocida como *I.B.A.*, tal y como se encargó asimismo a un importante grupo de prestigiosos arquitectos, europeos y norteamericanos. Esta operación de Berlín constituyó un amplio episodio arquitectónico de especial interés por cuanto vino a ser el laboratorio real en el que ensayar las nuevas preocupaciones de forma urbana que se tenían en torno al tema de la residencia, pero tiene una relevancia más colectiva que individual, y, en alguna medida, incluso a causa de haber podido comprobar allí algunas de sus ingenuidades. En este ambiente arquitectónico, la propuesta de Rossi fue simplemente una más de las que intentaron consolidar mediante la arquitectura residencial la forma urbana cerrada y continua con la que se intentaba salvaguardar la cohesión formal del espacio de la ciudad, tal y como había sido en el pasado.

*Palacio de congresos para Milán (1982), de A. Rossi*

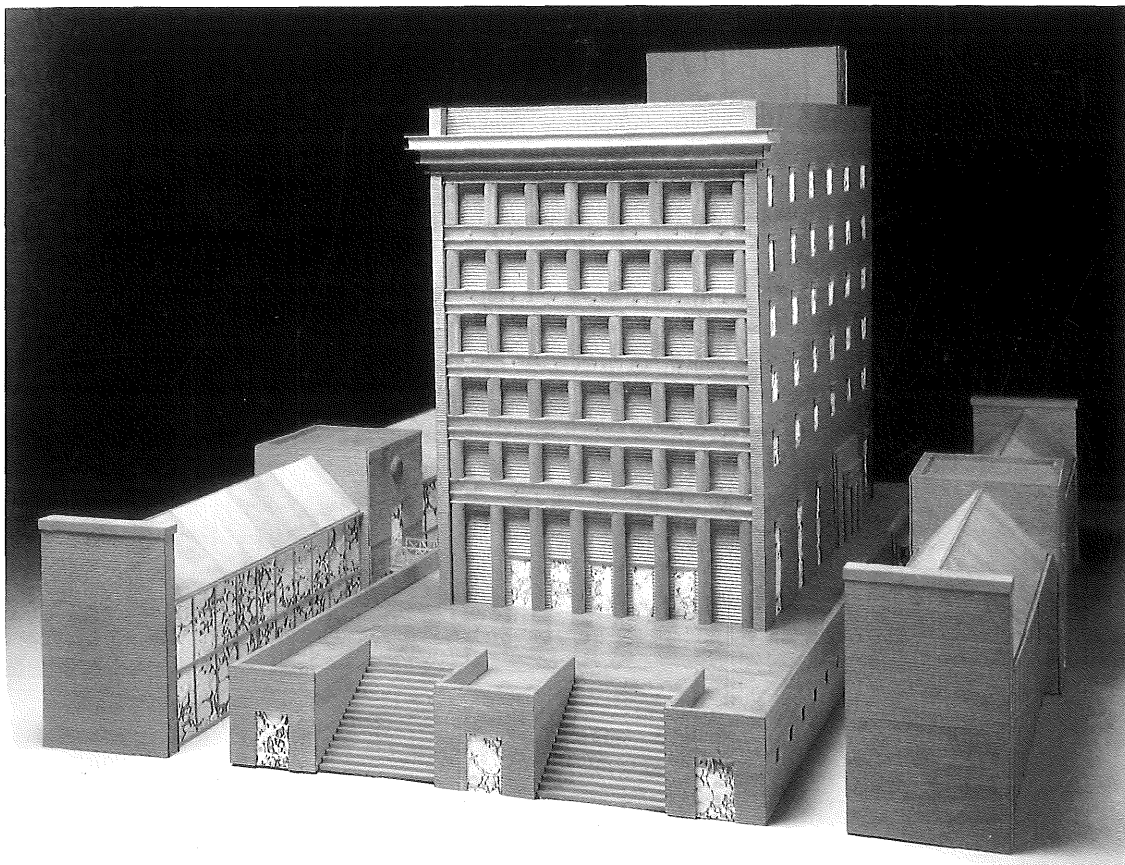


*Reconstrucción del teatro Felice de Génova (1982, con I. Gardella), de A. Rossi*

Construidos o no, los temas que años después manejó Rossi fueron más importantes y profesionales, así como muy desiguales en su fortuna arquitectónica final. De entre los más exacerbados, el proyecto de *palacio de congresos para Milán* (1982) continuaba siendo, en cierta forma, una reflexión sobre el modo en que la arquitectura se produce —un ensayo de disposición lógico-formal para un programa complejo—, pero este mismo esfuerzo se revelaba igualmente como un modo de ser puramente personal.

Obra más ambiciosa, por inevitablemente realista al actuar sobre una arquitectura existente, y bastante conseguida, fue la *reconstrucción del teatro Felice de Génova* (1982, con I. Gardella). Ha de hacerse notar en ella que las intenciones lingüísticas más puras y esquemáticas, de seguimiento del





*Hotel Il Palazzo* en Fukuoka (Japón, 1988; con Morris Adjmi), de A. Rossi

mandamiento *loosiano* de ornamento como crimen, desaparecieron, como ya lo habían hecho también en el citado proyecto de palacio de congresos. El nuevo y gran volumen originado por la escena y los servicios a ella anejos fue vencido con una configuración clasicista, en la que si bien no aparecieron los órdenes, la composición académica es tan completa e indisimulada como señala su importante cornisamento, rasgo principal del volumen. La *condición posmoderna*, en lo que ésta tenía de más superficial, había, pues, vencido.

La obra más atractiva de esta segunda etapa es bastante pequeña y está también relacionada con una interpretación personal del lenguaje clásico. Se trata del pequeño *hotel Il Palazzo*, construido en Fukuoka (Japón; con Morris Adjmi, 1988). El edificio presenta hacia la calle una elaborada fachada, sin huecos, en la que unos sofisticados soportes cilíndricos juegan con las impostas metálicas el papel de elementos clasicistas. La obra emerge con importante énfasis, a pesar de su pequeñez, en medio del caos urbano, y en su conseguido volumen parecen haber estado presentes tanto los grandes palacios venecianos sobre el Gran Canal como el recuerdo de la magnífica Rinascente de Albibi en Roma, obra maestra de las «pre-existencias ambientales». Los huecos se producen en las paredes laterales, tratadas como fachadas menores, e igualmente al modo de las casas venecianas.

El resultado ha sido uno de los edificios más atractivos de la carrera rossiana, tal vez prueba de que su fuerza puede ser independiente del magnífico y brillante momento en que Rossi, casi como un profeta, restauró la disciplina, ofreciendo una de las más importantes e influyentes salidas a la crisis endémica a que el pensamiento moderno había llegado.



### 3.3. LA ARQUITECTURA DEL RACIONALISMO RADICAL, DE LA DISCIPLINA Y DEL CLASICISMO EN TORNO A LA TEORÍA ROSSIANA.—3.3.1. Giorgio Grassi y el racionalismo científico: «la construcción lógica de la arquitectura».—

Alrededor de la personalidad de Aldo Rossi como pensador y como proyectista orbitaron un buen número de arquitectos italianos, españoles y, en general, europeos. Su grupo de seguidores se organizó en torno a la XV Trienal de Milán de 1973, en la que Rossi se hizo cargo de la sección internacional, publicando un catálogo (*Architettura razionale*) que tomaría el valor de un manifiesto de lo que se conoció pronto como la *Tendenza*.

El más intenso y profundo de las personas afines a Rossi fue su coetáneo y colaborador **Giorgio Grassi** (Milán, 1935), autor de textos que ampliaron y completaron, incluso de forma más radical, el pensamiento *rossiano*. Entre ellos destaca el texto *La costruzione logica della Architettura* (Padua, 1967).

Para Grassi la arquitectura puede tener una «construcción lógica» absoluta y propia, y es desde este reconocimiento fundamental desde donde puede entenderse una restauración de la disciplina basada estrictamente en dicha condición. Una construcción lógica que es entendida como una *lógica formal*, es decir, *arquitectónica*, no puramente mental.

Grassi se apoyó en el ejemplo de clasicismos rigurosos y sistemáticos; esto es, que hacían valer los elementos más propios de la arquitectura y su tratamiento lógico, así como en las corrientes racionalistas de la *nueva objetividad* alemana que, como la representada por Erns May o Hannes Meyer, se mantuvieron en una línea más ascética e intencionada.

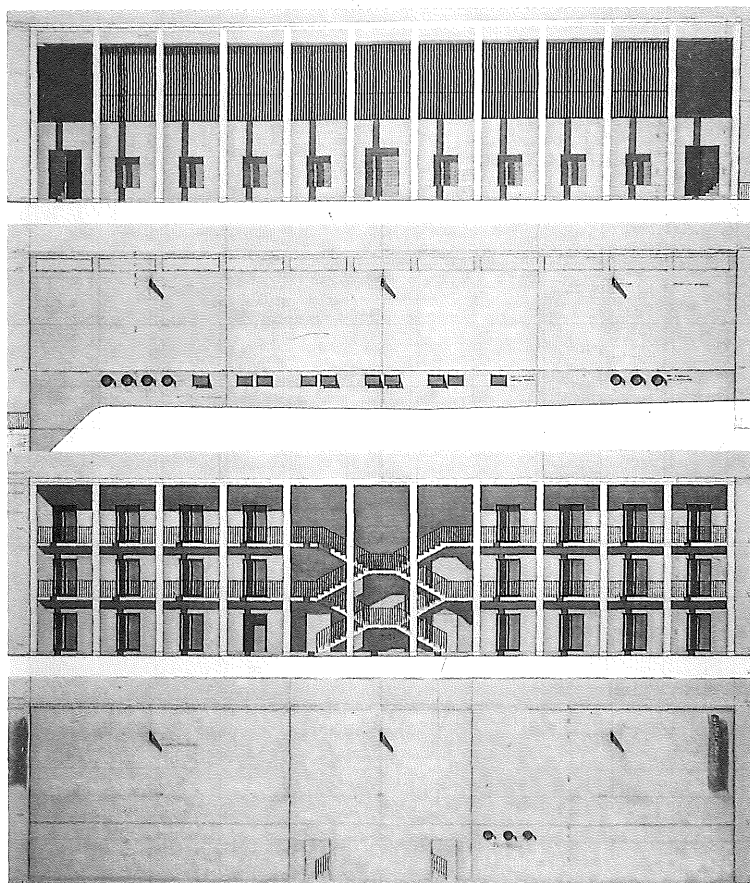
Formado en la cultura alemana, Grassi redescubrió y reivindicó la figura de **Heinrich Tessenow**, contribución que le adeuda la cultura contemporánea, difundiendo su pensamiento a partir de los años setenta. Tessenow fue para Grassi el arquitecto capaz de expresar tanto la idea de arquitectura lógica como el ejercicio de la disciplina entendido como un oficio riguroso e ilustrado, en el que sobra toda aventura formal en virtud de su precisión y claridad.

La idea clara, pregnante y primitiva de la casa; la precisión y claridad de sus elementos; el tratamiento de los mismos como un problema reducido a su lógica formal extrema y pura, tales los valores que Grassi leyó y transmitió en la obra de Tessenow. El pensamiento del maestro alemán en torno a la disciplina, expuesto en sus reflexiones escritas para la enseñanza, alcanzaron igualmente el valor de un método: la regularidad y la simetría; el orden; el trabajo como artesanía; la claridad y la simplicidad; la limitación de la forma técnica; el papel del ornamento; las ligaduras lógicas entre los elementos. Grassi editó en italiano (1974) el hermoso tratado de Tessenow *Hausbau und dergleichen* («Osservazioni elementari sul costruire»).

Sus referencias se acercaron también a la arquitectura rural de la Lombardía, uniéndose así a la tradición de admirar la arquitectura popular propia de la moderna escuela racionalista. Parecidas virtudes a las encontradas en Tessenow adornan, según Grassi, la arquitectura rural lombarda, teniendo ésta para el arquitecto un sentido claro de inspiración muy concreta.

Su obra buscó alcanzar todos estos valores, apoyándose en ellos y en la práctica de una figuración racionalista extremadamente sobria, esquemática y directa, en la que el reduccionismo formal llegó a un máximo absoluto. De su producción destaca en los primeros momentos el *proyecto de remodelación del castillo de Abbiategrasso* (1970), y, después, *la residencia universitaria de Chiatti* (realizada, 1976-1979, con A. Monestirolí). Ambas pueden considerarse emblemáticas de su modo de pensar, siendo la residencia de Chiatti la expresión más clara de la lógica extrema que él vio tanto en las obras de Tessenow como en la arquitectura rural. En España ha realizado la polémica y radical reconstrucción analógica del *teatro romano de Sagunto* (con M. Portaceli, 1985-1993).

La profundidad e intensidad de su empeño, afectada por una continuidad de intenciones que no podemos encontrar en la obra de Rossi, su condición de profesor del Politécnico de Milán y de otras universidades y la difusión de su pensamiento y de su obra han creado una cierta y difusa escuela, sin-



*Residencia universitaria en Chieti*  
(Italia, 1976-1979), de G. Grassi

gularmente en la Lombardía, además de consolidar en nuestra ecléctica cultura las originales posiciones del racionalismo purista y estricto.

3. 3. 2. *La valoración de la forma urbana en el pensamiento y la obra de Robert Krier. El I.B.A. de Berlín.*—Ya se ha explicado cómo fue la sección internacional de la XV Trienal de Milán (1973), dirigida por Aldo Rossi, y su catálogo *Architettura Razionale*, desde donde se inició la gran difusión de la llamada *Tendenza*.

Entre los arquitectos extranjeros con obras allí expuestas figuraron los hermanos luxemburgueses **Robert y León Krier**, que utilizaron la plataforma que la Trienal y la *Tendenza* les había ofrecido para participar con cierto protagonismo en la nueva cultura que éstas señalaban.

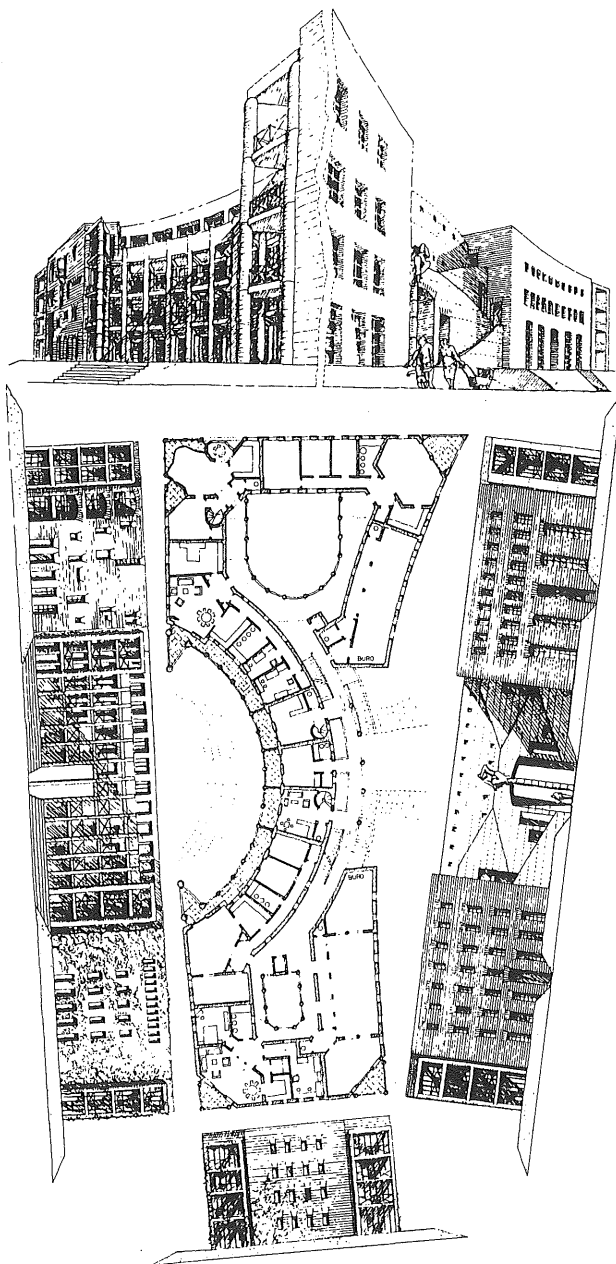
Desde aquellos años, Robert Krier se interesó sobre todo en la condición urbana de la arquitectura —la cohesión entre arquitectura y ciudad, si se prefiere— que se reivindicaba como valor perdido por las maneras modernas. Autor de proyectos utópicos sobre remodelaciones de ciudades en los que se intentaba recuperar el valor arquitectónico del espacio urbano que tan claramente tuvieron en el pasado, llegó a publicar un libro sobre *Stuttgart* como expresión del modo proyectual y sistemático en que la arquitectura residencial podía conformar la ciudad.

Las oportunidades de realización le llegaron en los años ochenta con la invitación a construir varias manzanas del Berlín Oeste en la operación conocida con el nombre de I.B.A., ya aludida, y que fue dirigida por el arquitecto berlinés **J. P. Kleiues**, también ligado a la *Tendenza* y a ideas semejantes. Realizó allí diferentes operaciones urbanas, algunas de ellas reproduciendo la construcción de la ciudad tradi-

cional según lotes compactos y continuos, que configuran un mismo espacio urbano, pero que se componen de edificios de distintos proyectistas, como si se tratara de una acción en un tiempo más dilatado.

Otra de las operaciones fue realizada mediante edificios exentos, probando así la capacidad de la edificación abierta para configurar un orden urbano convincente, e incorporando igualmente proyectos propios y de otros arquitectos. Esta posición suponía ya un segundo estadio del pensamiento en torno a la arquitectura urbana; no entraba pues en conflicto con la tradición moderna que exigía la edificación residencial como un sistema abierto.

Pero sirva también esta cita de las importantes operaciones de vivienda realizadas por el I.B.A. para recordar la envergadura de éstas en su conjunto, debidas en gran parte a Robert Krier como planteamiento



*Propuesta de edificio de viviendas propio para el concurso de ordenación de la manzana de Ranchstrasse, Tiergarten Sur (Berlín, IBA, 1980), de Robert Krier*

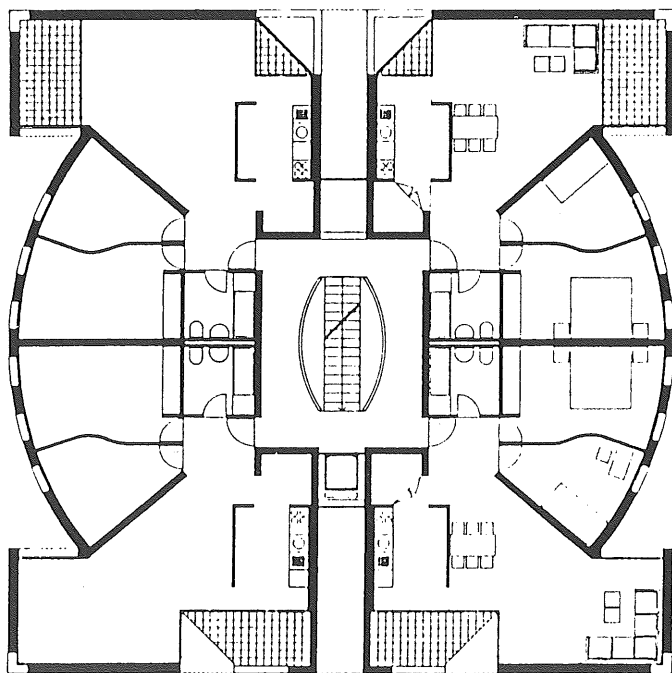
urbano. En ellas trabajaron un gran número de arquitectos europeos de prestigio, de entre los que cabe citar a **Siza Vieira**, **Rossi**, **Grassi** y **Hans Hollein**, o, entre los españoles, al grupo 2C (de la *Tendenza* española) y al estudio *M. B. M.* (de Oriol Bohigas y asociados). Intervinieron también arquitectos norteamericanos, como **Eisenman** y **Hejduk**, y algunos vanguardistas no ligados a las ideas primeras, como **Koolhaas**. A la postre, en el I.B.A. estuvieron más claras las intenciones que los resultados.

Ha de hacerse notar, no obstante, que fue en España donde la intención de recuperar la «urbanidad» de la arquitectura moderna alcanzó una fortuna más intensa y atractiva a través de las mejores realizaciones de los años setenta, ochenta y noventa, y ello tanto en lo que hace al papel de la residencia en la ciudad como al valor de los edificios institucionales. En las grandes remodelaciones oficiales de los barrios periféricos de Madrid, en otros casos de Sevilla y en la ciudad olímpica de Barcelona puede verse el ideal de la cohesión y del orden urbano mediante la arquitectura moderna plasmado con mucha mayor fortuna que en el I.B.A. berlinés.

De igual modo, y en obras de Rafael Moneo, por ejemplo, puede verse a la arquitectura institucional y singular entendida como algo estrechamente relacionado con el lugar y que busca la cohesión y continuidad con el hecho urbano. Puede decirse, incluso, que estas intenciones urbanas de la arquitectura se han convertido en una costumbre, en una especie de «seña de identidad» de la arquitectura española, al menos durante el período 1975-1992.

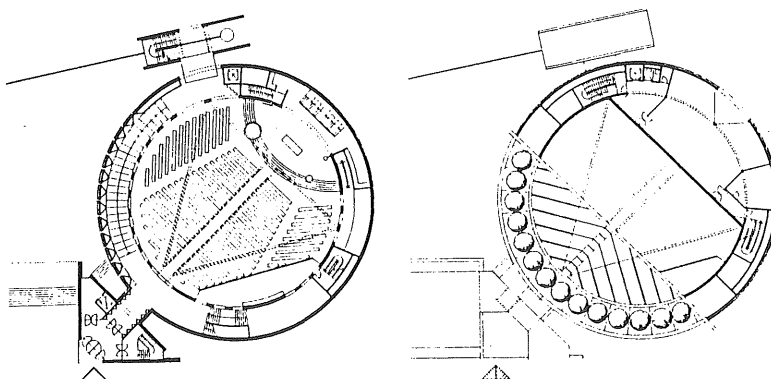
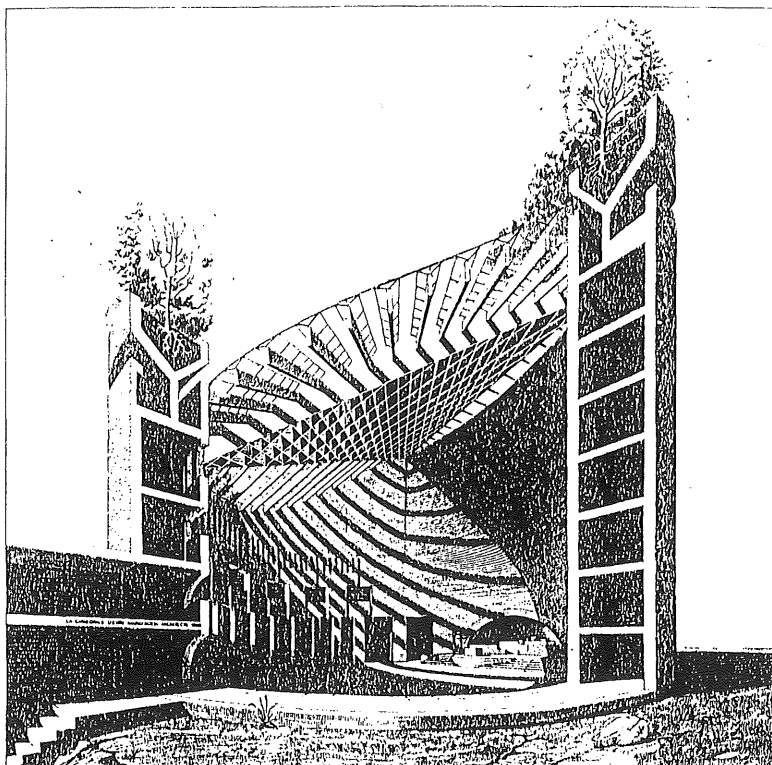
Se hace esta advertencia porque, al estar la arquitectura española excluida de este ensayo por tener su lugar específico en otro tomo de la colección a la que pertenece, podría parecer que el entendimiento de la arquitectura como un problema urbano no fue una intención que fructificara del todo en la cultura occidental de estos años, lo que no es cierto si se considera la gran importancia del tema en la arquitectura española. Puede verse al respecto el trabajo de quien esto escribe (*Arquitectura española 1939-1992*) en el tomo XL (*Arquitectura española del siglo XX*, M. A. Baldellou y A. Capitel) de esta colección.

3. 3. 3. *De la obsesión por la tradición al profesionalismo. Los extremos de la «Tendenza» en León Krier y Mario Botta.*—León Krier, hermano menor de Robert y que no ha llegado a ser titulado



*Planta del edificio de viviendas para la manzana de Ranchstrasse, ordenada por Krier (Berlín, IBA, 1981), de Mario Botta*

Sección, perspectiva y plantas de la  
catedral de Evry (Francia, 1988),  
de Mario Botta



en arquitectura, trabajó como ayudante de James Stirling, y a su influencia se ha adjudicado a menudo gran parte de la intención urbana de proyectos como el de *Runcorn*, el de la *Siemens* y el de *Derby*.

Después de esta práctica comenzó a protagonizar una de las defensas más extremas del clasicismo entendido en su sentido más tradicional y artesano, practicando una arquitectura exaltada, que ha dejado numerosos proyectos utópicos y muy escasa obra construida. La difusión de su trabajo fue muy grande debido a haber servido de bandera a la revista *Archives d'Architecture Moderne*, de Bruselas, dirigida por **Maurice Culot**, y dedicada a una defensa exacerbada de los valores citados que tomaron los dibujos de Krier como emblema.

Su actitud se relaciona fuertemente con algunos grupos de la arquitectura inglesa y del País Vasco español.

La *Tendenza* y, en general, las cuestiones derivadas del pensamiento y la obra de Rossi provocaron también personalidades internacionales más eclécticas y profesionales. Tal fue el caso de **Mario Botta** (Mendrisio, Suiza, 1943), arquitecto del Borgo Ticino suizo, que trabajó algún tiempo en el estudio de Kahn y recibió asimismo su fuerte influencia.

Arquitecto hoy internacionalmente conocido, Mario Botta procedió como un divulgador, suavizando las dos duras y poderosas influencias recibidas, Rossi y Kahn, para establecer un código personal menos exigente y más matizado, capaz de dar respuesta a las muy diferentes cuestiones que los proyectos le planteaban.

Armado de la fidelidad al racionalismo y a la geometría purista, de una condición analítica heredada de ambos maestros y hábilmente utilizada como directo instrumento proyectual, y de un fuerte sentido kahniano de la abstracción en el uso de los elementos, Botta convirtió en más fácil, más hábil y más matizado el contenido de la nueva arquitectura, propagándolo en numerosas obras. Su gran éxito, más acusado que su atractivo, da prueba de la habilidad, y hasta de la necesidad, del sentido de su operación proyectual, ofreciendo una dulcificada guía a muchos profesionales.

En los últimos años puede decirse que su posición representa una de las supervivencias significativas de lo posmoderno.